



➔ Recibido 05/05/2017
✓ Aceptado 14/07/2017

María de Ávila en el Ballet Nacional de España: trayectoria y legado¹

María de Ávila in the National
Ballet of Spain: trajectory and
legacy

ANA ISABEL ELVIRA ESTEBAN

Conservatorio Profesional de Danza "Carmen Amaya"

Resumen

Durante los años 1983 a 1986 María de Ávila desempeñó la labor de directora del Ballet Nacional de España, un periodo que puede considerarse especial y característico, al ser el único momento de su historia en el que una misma persona ejerció ese cargo al mismo tiempo que lo hacía en el Ballet Nacional Clásico. El objetivo de este artículo es examinar este periodo utilizando distintas fuentes documentales (textos compilatorios y conmemorativos, programas, tesis doctorales, revistas especializadas en artes escénicas y prensa), para proceder después a su análisis y ofrecer una exposición razonada de la documentación recopilada siguiendo un enfoque histórico-temporal cualitativo que permita conocer mejor, no sólo el legado de María de Ávila, sino también su influencia en la evolución y la historia del BNE.

Palabras clave

Historia de la danza española · Ballet Nacional de España · María de Ávila

¹ Esta comunicación fue presentada en el II Congreso Internacional de Investigación en Danza Española. La creación contemporánea en la danza española, organizado por la Universidad Nebrija los días 21 y 22 de noviembre de 2014.

Abstract

During the years 1983-1986 María de Ávila played the work of director of the National Ballet of Spain, a period which can be considered special and characteristic, being the only time in its history in which one person exercised that position while did in Classic National Ballet. The aim of this paper is to examine this period using various documentary sources (texts and commemorative compilations, programs, dissertations, journals performing arts and media) to proceed after your analysis and provide a rationale for the documentation compiled following a historical-temporal qualitative approach that allows better understand not only the legacy of María de Ávila, but its influence on the evolution and history of the BNE.

Keywords

History of Spanish dance · National Ballet of Spain · María de Ávila

Introducción

Desde su creación en el año 1978, varias han sido las personalidades que se han hecho cargo de la dirección del Ballet Nacional de España. Al tratarse de una compañía dedicada específicamente a la danza española -entendiendo ese adjetivo como indicador de estilo y no como gentilicio- la mayoría de sus nueve direcciones² han estado ocupadas por profesionales vinculados directamente con la interpretación, el magisterio o la creación de ese género de danza, lo que no significa que hayan mantenido una misma línea estética o que no hayan mostrado puntos de vista diferentes y cambios de rumbo en el recorrido histórico de la compañía.

Si se analizan sus perfiles profesionales, sin embargo, hay dos casos entre ellos que llaman bastante la atención, porque muestran claras diferencias respecto al resto. Son María de Ávila y Aurora Pons. Barcelonesas de nacimiento y muy ligadas al Gran Teatro del Liceo de Barcelona, ambas tuvieron experiencias bastante semejantes como bailarinas. Habían recibido una formación global durante su periodo de formación y ello favoreció que interpretaran indistintamente roles de género español y de danza clásica, pero su vivencia como directoras fue muy distinta, tanto en el tiempo como en la forma de abordarla. La primera llegó al BNE en un momento de fuertes transformaciones sociales y políticas, después de alcanzar un gran prestigio como maestra de danza académica, y vivió una dirección con fuertes controversias; la segunda lo hizo siete años después, y tras haber tenido una larga experiencia como maestra y directora interina en esa misma institución, volvió para coordinar una dirección tripartita bastante menos accidentada.

Pese a las semejanzas que pudieran tener las carreras profesionales de las artistas arriba citadas, su llegada a la dirección del BNE fue muy distinta. Teniendo en cuenta que el paso de María de Ávila por esta entidad fue el único momento en el que se produjo una fusión administrativa de las dos compañías nacionales de danza -peculiar y

² Las nueve direcciones del BNE han sido: Antonio Gades (1978-1980) / Antonio Ruiz Soler (1980-1983) / María de Ávila (1983-1986) / José Antonio (1986-1992) / Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997) / Aida Gómez (1998-2001) / Elvira Andrés (2001-2004) / José Antonio (2004-2011) / Antonio Najarro (2011-actualidad)

excepcional característica cuanto menos-, resulta muy relevante examinar este periodo y ofrecer un análisis del mismo³.

El 23 de febrero de 1983, José Manuel Garrido, Director General de Música y Teatro (DGMyT), informó a los medios de comunicación del nombramiento de María de Ávila como nueva directora de las dos compañías nacionales, Ballet Nacional Español y Ballet Nacional Clásico (BNC) (Moreno, 1983a), que desde su creación y hasta ese preciso momento habían contado con direcciones separadas: Antonio Gades en la primera, y tras su dimisión Antonio Ruiz Soler⁴, y Víctor Ullate en la segunda.

La designación de esta maestra fue recibida con cierta sorpresa, e incluso con incompreensión, desacuerdo y fuerte rechazo en el caso de Víctor Ullate (Amilibia, 1983), no sólo por lo que significaba personalmente para sus directores, sino porque implicaba un importante cambio en su concepción. La directora, al menos en este caso, ya no asumía un papel tan creativo, sino mucho más ordenador y gestor.

El Ballet Nacional Español no había surgido de la nada, era una institución que nació, al igual que el BNC, al calor de los cambios que tuvieron lugar durante la Transición, pero, a diferencia de ese último, era el resultado de un proceso evolutivo previo, en el que estuvieron involucradas varias compañías anteriores⁵ (Álvarez y Pérez, 2008), todas ellas dedicadas específicamente al género español; estilo que había sido aupado y utilizado por el régimen franquista como eficaz instrumento propagandístico dentro de su concepto nacionalista de España.

³ Quiero agradecer la generosa ayuda ofrecida por Rosana López y Cristina González a la hora de consultar los fondos del Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM), así como las facilidades que me han dado Antonio Najarro y Ana Albarells, Director y Jefa de Prensa del BNE respectivamente, para acceder al archivo de la institución.

⁴ En lo sucesivo será nombrado simplemente Antonio, nombre artístico por el que siempre ha sido conocido tanto en España como en el extranjero.

⁵ Estos fueron: el Ballet Español Antología, más tarde denominado como Ballet Folklórico Festivales de España, y el Ballet Folklórico Nacional. Dos agrupaciones que al tener nombres muy semejantes, suelen generar gran confusión. No se debe olvidar, sin embargo, el importante papel que tuvo también la compañía de Antonio (Antonio Ballet Español).

Con la nueva dirección se apostaba por otra fórmula, denominada por Roger Salas como “modelo Mercé” (Salas et al., 1999), que aunaba el género español y el clásico en una compañía unitaria dirigida por una sola persona. Era una tipología que entroncaba, tal y como apunta dicho autor, con la tradición de los dos principales teatros españoles, el Liceo de Barcelona y el Real de Madrid, cuyas agrupaciones habían englobado ambos estilos.

Podría profundizarse algo más sobre las razones reales que provocaron dicho cambio (Monjas, 1983)⁶, pero lo cierto es que tuvo lugar en pleno estreno del primer gobierno socialista de la democracia, uno de los momentos de transformación socio-política más señalados del último tercio del siglo XX. La victoria del PSOE por mayoría absoluta en las elecciones del 29 de octubre de 1982 permitió la creación de un gobierno que prometió, entre otras cosas, una verdadera política cultural que diera respuesta al desencanto de la sociedad española (Ferrary, 2011). Javier Solana, el primer ministro de cultura nombrado por Felipe González, fue uno de los promotores de dicha renovación, junto a

⁶ Javier Monjas aseguraba que tuvo acceso a un informe interno donde se recogían ciertas irregularidades administrativas durante la dirección de Antonio.

José Manuel Garrido que formaba parte de su equipo, y de hecho fue durante este mandato, el 24 de abril de 1985, cuando se firmó la reestructuración del Ministerio de Cultura (MC) que dio lugar a la creación del actual Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).

Para hacerse cargo de la compañía, que pasaría a denominarse Ballet Nacional de España de forma unitaria y contaría con dos secciones (español y clásico), era necesario contar con alguien que tuviera una amplia experiencia profesional abierta tanto la danza académica como la específicamente española. María de Ávila, además de cumplir dicho requisito, había alcanzado un gran reconocimiento como maestra, y a ello se sumó también, el éxito obtenido como directora del recién creado Ballet de Zaragoza (Elvira, 2000).

El nuevo organigrama incorporaba la figura del director adjunto, uno específico para cada sección, que habría de ajustarse al proyecto general propuesto por la directora, cuyo objetivo prioritario fue, desde un principio, elevar el nivel técnico y artístico de ambas secciones, dotar a la compañía de nuevas creaciones e incrementar el número de actuaciones (Del Val, Daniel y García., 1983). Ella misma ex-

plicó el proyecto: “Estoy como coordinadora, podríamos decir, entre una compañía y otra, porque el propósito de la Administración es hacer una única compañía en dos vertientes, la clásica y la española, de modo que, además, forme parte de un teatro estable, donde el baile sirva lo mismo en las temporadas de ballet, en las zarzuelas y en las óperas en que se necesite el ballet clásico. Como en todos los teatros del mundo, sólo que aquí en vez de tener las llamadas danzas de carácter tenemos la maravilla de la danza española” (Moreno, 1993a).

También estaba prevista la publicación de un estatuto que regulara las actividades y presupuestos de los ballets nacionales (Orden de 8 de junio de 1983), lo que contribuiría a solidificar el nuevo proyecto, y una de las estrategias para potenciarlo fue la utilización de una imagen corporativa para la entidad: la foto de una bailarina mostrando una pose y ataviada con un vestido con los colores de la bandera española: rojo y amarillo. Dicha imagen pretendía ser identificativa de la compañía, pero distinguía cada sección del Ballet Nacional de España, por lo que el caso del sector español el vestido tenía las características del género.

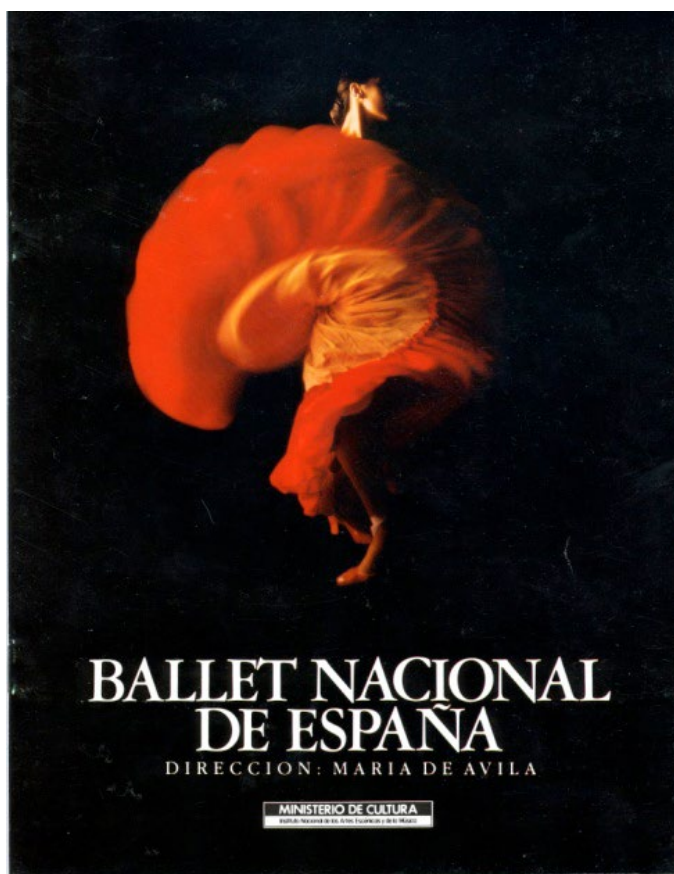


Figura 1. Portada de programa de mano con imagen corporativa (1985). Cesión del BNE.

Una vez superado el primer shock de la noticia, Antonio se manifestó esperanzado sobre la futura labor de la nueva directora y decidido a trabajar junto a ella. El re-denominado Ballet Nacional de España continuó con los compromisos adquiridos y mantuvo el plan de trabajo y prácticamente el mismo equipo. Sin embargo, pronto comenzaron a surgir desavenencias. Antonio se manifestó en contra de una reestructuración de personal de la sección española. Las declaraciones públicas no cesaron durante varias semanas y el clima de tensión creció hasta que finalmente el 9 de mayo fue destituido por reiteradas faltas de disciplina (Redacción, 1983).

Fue un despido notorio, en el que se hizo patente la incompatibilidad entre ambos. Antonio declaró que esperaba propuestas administrativas de la nueva directora, pero que no admitía injerencias en su cometido, el artístico, algo lógico dada su brillante trayectoria y la autoridad que había alcanzado como bailarín y coreógrafo, tal y como ha demostrado Dolores Segarra (2012) en su tesis doctoral. María de Ávila por su parte apuntó que Antonio no estaba acostumbrado a colaborar y no aceptaba que nadie mandase más que él (Moreno, 1993b). También

señaló que su repertorio y sus elencos no variaban; que no daba oportunidad a todos los bailarines (Garaicoechea, 1983). Los conflictos se mantuvieron durante un tiempo, pero la actividad prevista (actuaciones en Zaragoza en junio y gira por EE.UU. entre septiembre y noviembre) no sufrió interrupciones.

Ángel Pericet se incorporó como Director adjunto en julio de 1983 y acompañó al grupo durante el *tour* norteamericano. El resto del equipo, conformado por las maestras de ballet (Aurora Pons y Juana Taft), los maestros de baile español (Victoria Eugenia y Martín Vargas) y el repetidor coreográfico (Felipe Sánchez), apenas varió en ese momento; incluso se mantuvo la programación diseñada por Antonio en los compromisos adquiridos previamente, como la gira europea por Alemania, Suiza y Luxemburgo de septiembre y octubre de 1984⁷.

Fue a la vuelta de EE.UU, cuando el grupo comenzó a trabajar de lleno sobre un programa ideado enteramente por la nueva directora. María de Ávila quería alejarse del planteamiento más personalista de Antonio (García, 1983), que había

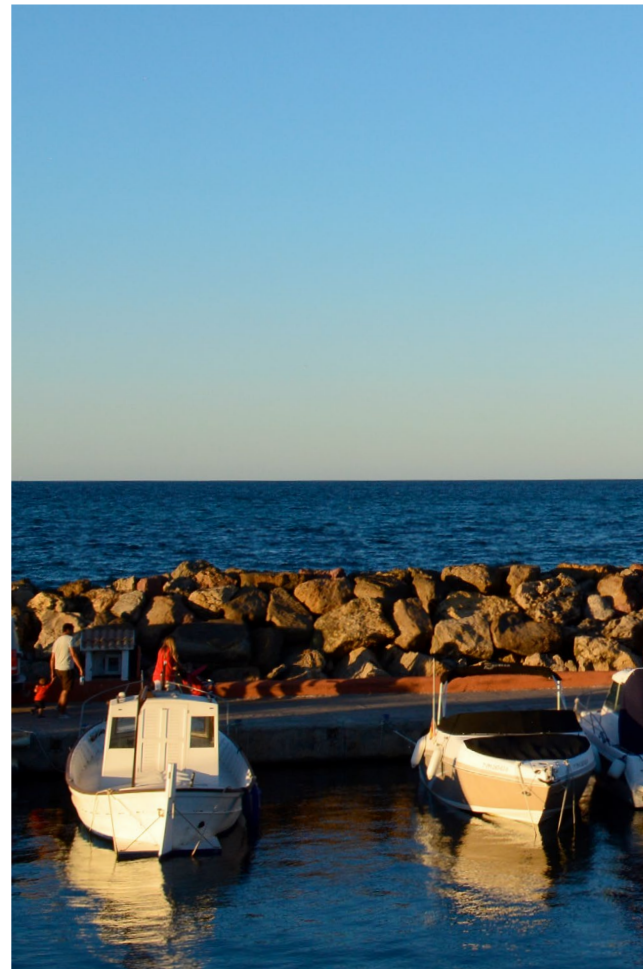
⁷ En el archivo del BNE se conserva un ejemplar del programa general.

elegido un repertorio en el que la mayoría de las coreografías eran suyas, aunque también hubiera invitado a participar a otros creadores como Manuela Vargas, José Antonio, Vicente Nebrada, Rafael Aguilar o Luisillo. Pretendía ofrecer una visión más heterogénea de la danza española. Se acercaba, en cierto modo, al concepto de Antonio Gades en los inicios del Ballet Nacional Español, pero a diferencia de éste, ella no aportaría nada como creadora.

En los cuatro escasos años que duró su dirección, configuró tres programas que contenían obras de formato, estética y estilos variados, algunas más abstractas y formales, otras más dramáticas y expresivas, que se exhibieron, casi en su totalidad, en una gran temporada de danza⁸ organizada en el Teatro Monumental de Madrid en marzo de 1986, seis meses antes de renunciar a su cargo al comenzar septiembre (Parra, 1986).

La gestación del primer programa fue larga y se estrenó el 13 de julio de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Constó de cuatro obras de diferentes artistas. *Danza y tronío (en el Madrid del XVIII)*

⁸ Se conserva un ejemplar del programa de julio tanto en el CDMyD como en el archivo del BNE.



(Mariemma/Antonio Soler-Boccherini, en versión sinfónica de Antón García Abril), una obra de escuela bolera; *Solo* (Victoria Eugenia/Adela Mascaraque) y *Ritmos* (Alberto Lorca/ José Nieto) de clásico-español y *Medea* (José Granero/Manolo Sanlúcar), una versión flamenca del mito clásico que contó con la participación de Miguel Narros⁹.

⁹ En el archivo del BNE se conserva un programa de mano del Festival del Cante de las Minas de Murcia con fecha anterior (11 de julio), en el que aparecen referenciadas tres de estas obras, *Solo*, *Ritmos* y *Medea*, lo que implicaría que el estreno fue anterior, sin embargo desde el Gabinete de prensa se asegura que debe haber una errata.



Figura 2. Imagen de *Ritmos* (Jesús Robisco). Cesión del BNE.

Su éxito fue rotundo. La mayor parte de las críticas felicitaron y halagaron tanto el valor de las obras, como la calidad técnica de los bailarines. Poco después, en octubre del 1984, se estrenó una nueva versión del *Zapateado* de Sarasate, esta vez con coreografía de Felipe Sánchez (BNE 25 años, 2003), que se añadió al programa. Los aplausos se extendieron a gran parte de las actuaciones posteriores, como sucedió en abril de 1985 en el Teatro de los Campos Elíseos (II Semana Cultural de Bilbao) y el Teatro del Liceo de Barcelona (Festival de Primavera). No faltaron, sin embargo, algunos comentarios negativos, como los publicados en la revista *Ritmo* (Hidalgo, 1984) y *Diario 16* (Plaza, 1985a) que mostraban un total desacuerdo con las “supuestas” virtudes de *Medea*.



Figura 3. Imagen de *Medea*. Cesión del BNE.

En junio de 1985 estaba previsto presentar un segundo programa dentro del XXXIV Festival Internacional de Granada. Así lo indica la información general de la organización¹⁰, pero el estreno hubo de posponerse por problemas con el vestuario hasta el mes siguiente, dentro del XXVIII Festival de los Dos Mundos (Italia). Las nuevas coreografías se representaron en el Teatro Romano de Spoleto: *Seis sonatas para la reina de España* (Ángel Pericet/ Scarlatti-Miguel Ángel Coria), con figurines y decorados Ramón Ibars, un nuevo guiño hacia la escuela tradicional; *Doña Francisquita* (Alberto Lorca/ Amadeo Vives-Antón García Abril) inspirada en la zarzuela del mismo nombre y *Flamenco*, que mostraba un mosaico variado de palos tradicionales coreografiados por artistas distintos: *Alegrías*, *Farruca* y *Bulerías* de Juan Quintero, *Rondeña* de Felipe Sánchez, *Soleá* de Rosario y *Mirabrás* de José Antonio. La compañía permaneció en Italia visitando varias ciudades y la recepción del público, al menos desde el punto de vista de la prensa española, fue bastante exitosa.

¹⁰ En el archivo del BNE se conserva un ejemplar.

En octubre el BNE se trasladó al Teatro Stanislavski de Moscú, donde se ofrecieron dos nuevos estrenos: *Laberinto* una obra sobre música de Xavier Montsalvatge de José Antonio, muy bien recibida por la crítica (Plaza, 1985b), y una nueva coreografía de José Granero, *Alborada del gracioso*, con música de Maurice Ravel.

Las novedades estrenadas fuera de España llegaron al Teatro de la Zarzuela de Madrid en diciembre de 1985. Fue allí donde se presentó por primera vez *Danza IX*, un solo femenino creado por Victoria Eugenia con música de Enrique Granados y Ernesto Halfter.

Las últimas incorporaciones al repertorio se vieron por primera vez en Madrid en marzo de 1986. Eran dos coreografías de José Antonio (*Con mi soledad*, con música de Carles Santos y *Castilla* de Albéniz, con arreglos de Rafael Frübeck de Burgos), convertido ya en bailarín estrella de la compañía, y una nueva versión de *Flamenco* que incluía *Caracoles* de Martín Vargas, *Soleá* de Merche Esmeralda, *Rondeña* de Felipe Sánchez, *Romeras* y *Martinete* de José Antonio, y *Farruca* y *Bulería* de Juan Quintero.

Como suele suceder en los cambios de dirección, María de Ávila fue configurando su propio equipo de trabajo, al que se incorporaron Ricardo Cue, como Jefe de producción y su hija Lola de Ávila como Ayudante de dirección, que sería relevada más tarde por José Antonio. Otras novedades fueron la marcha de Aurora Pons primero y de Juana Taft más tarde. Ana Baselga ocupó su lugar.

Hubo también modificaciones en el elenco de bailarines, algunos salieron con gran trascendencia mediática, como Manuela Vargas, otros lo hicieron con menos revuelo, pero provocando controversia, también los hubo que cambiaron su función.

Además de incrementar sus actuaciones en España, la compañía intensificó considerablemente su actividad internacional visitando varios países europeos, URSS, Norteamérica e incluso Australia, aunque en septiembre de 1986, durante el viaje a Melbourne para participar en el Festival de los Tres Mundos, María de Ávila ya había abandonado su cargo.

Conclusión

Aunque algunas voces juzgan los años de dirección de María de Ávila como el momento más fructífero de la trayectoria del BNE (Salas, 2014), lo cierto es que estos estuvieron plagados de luces y sombras. Las luces coincidieron con los éxitos que tuvo la compañía en distintos escenarios (españoles y extranjeros) mientras los momentos de mayor oscuridad estuvieron vinculados, en su mayoría, a las relaciones con sus colaboradores y los integrantes de la compañía, fuente de muchos conflictos y bastante ruido.

María de Ávila dejó siempre claro que la causa de su dimisión no tuvo nada que ver con la sección española de la compañía. De acuerdo a sus declaraciones, el motivo fue la falta de entendimiento con los integrantes del Ballet Nacional de España-Clásico. Pero su marcha demostró que ese modelo unitario de compañía, el que había intentado poner en marcha el MC y que ella misma había defendido desde un principio, no se había consolidado. Las fisuras se exteriorizaron casi inmediatamente y poco tiempo después las dos secciones se separaron de forma definitiva. José Antonio se hizo cargo del rumbo de la compañía española, que conservó el nombre adquirido en 1983, Ballet Nacional de España, y también la imagen corporativa incorporada en el diseño de carteles y programas a partir de 1984, al menos durante algún tiempo¹¹. No obstante, las huellas de su labor permanecieron: una mayor solidez técnica y artística, un elenco visiblemente renovado, y sobre todo, la incorporación al repertorio de varias obras (*Danza y Tronío*, *Ritmos* y *Medea*) que la propia institución continúa valorando como simbólicas a día de hoy¹².

¹¹ Aunque habría que analizarlo de forma sistemática, Ana Albarellos afirma que la imagen corporativa sí ha sido utilizada como identificativa de la compañía, aunque no por todas las direcciones. La dirección actual no mantiene dicha imagen, pero sí la idea de utilizar los colores de la bandera española, aunque en este caso en las siglas del nombre de la compañía. Véase <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/>, consultado el 21 de agosto de 2014.

¹² Dichas obras aparecen señaladas como “emblemáticas” en la web de la compañía. Véase <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/compania/historia>, consultado el 21 de agosto de 2014.

Fuentes documentales y bibliográficas

Álvarez Franesqui, B. y Pérez Pérez, A. (2008). *Régimen jurídico de los ballets nacionales*. Trabajo de Máster, Gestión Cultural, ICCMU, Madrid, España. Recuperado el 16 de julio de 2014 de <http://www.mastergestioncultural.org/files/File/TESINAS/T08-0207%20Alvarez%20y%20Perz,%20Regimen%20juridico%20de%20los%20ballets%20nacionales.pdf>

Amilibia. (1983, 25 febrero). Víctor Ullate: “parece existir una confabulación para que dimita”. *ABC*.

Ballet Nacional de España. 25 años. (2003). Madrid, España: Subdirección General de Información y Publicaciones, MECD.

Del Val, C., Daniel, B. y García Otzet, M. (1993). María de Ávila. Nueva directora de los dos ballets nacionales. *Dansa* 79, 30, 45.

Elvira Esteban, A. I. (2000). *Una aproximación a la danza académica en España: aportaciones artísticas y estéticas de María de Ávila* [microficha]. Tesis doctoral. Madrid, España: Ediciones de la UAM.

Ferrary, Á. La cultura española después de Franco. En Paredes, J. (Dir.). (2011). *Historia de España Contemporánea* (pp.1065-1091). Barcelona, España: Ariel.

Garaicoechea, S. (1983, 18 mayo). Sobre la polémica en el Ballet Nacional de España. *Pueblo*.

García, Á. (1983, 27 febrero). María de Ávila, asustada e ilusionada, se prepara para dirigir los Ballets Nacionales. *El País*.

Gil de la Vega, C. (1980). Antonio Ruiz. Director del Ballet Nacional Español. *Montsalvat*, 63, 359-360.

Hidalgo, F. (1984). "Medea", un melodrama zarzuelero de José Granero. *Ritmo*.

Moreno Capa, M. (1983a). Polémica en los Ballets Nacionales. *Ritmo*, 531, 16-17.

_____ (1983b). Continúa la polémica en los Ballets Nacionales. *Ritmo*, 533, 88.

Monjas, J. (1983). Informe inédito sobre los Ballets Nacionales". *Ritmo*, 434, 35-36

Orden de 8 de junio de 1983, por la que se aprueban los estatutos del Ballet Nacional de España y de los Teatros nacionales de la "Zarzuela" y "María Guerrero" de Madrid, como unidades de producción coreográfica; lírica y teatral, respectivamente, del organismo autónomo "Teatros Nacionales y Festivales de España. (1983). En B.O.E. nº 150 (24 de junio)

Parra, J. (1986, 2 septiembre). María de Ávila deja la dirección del Ballet Nacional. *Ya*.

Plaza, J.M. (1985a, 13 enero). Los "Ritmos", del Ballet Nacional de España. *Diario 16*.

Plaza, J.M. (1985b, 14 diciembre). El "Laberinto", del Ballet Nacional. *Diario 16*.

Redacción, Madrid. (1983, 10 mayo). Antonio, destituido como director del Ballet Español por "reiteradas faltas de disciplina". *El País*.

Salas, R. et al. (1999). *Ballet Nacional de España. 20 años*. Madrid, España: INAEM, MECD.

Salas, R. (2014, 27 febrero). María de Ávila, eslabón esencial del ballet clásico español del siglo XX. *El País*.

Segarra Muñoz, M. D. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*. Tesis doctoral. Madrid, España: UCM. Recuperado el 19 de septiembre de 2013 de <http://eprints.ucm.es/17502/> ♦

